

Английский философ Тимоти Мортон использует термин «гиперобъекты» для описания объектов, которые настолько массово распределены во времени и пространстве, что выходят за пределы пространственно-временного характера. Благодаря трудам Л. Альтюссера, Ж. Делёза, Рансьера кино можно рассматривать не только с точки зрения философии и других теорий, как это было в XX в., а как клубок отношений, объект, значимый сам по себе, а не своим контекстом.

1. *Rosenstone R. History on Film / Film on History. 2nd ed. Edinburgh, 2012. 182 p.*

2. *Базен А. Что такое кино : сб. ст. / пер. с фр. В. Божовича, Я. Эпштейн. М., 1972. 384 с.*

3. *Лапина-Кратасюк Е. Г. Аффекты истории: рассказы о прошлом в кино и на телевидении // Артикульт. 2014. № 16 (4). С. 6–13.*

4. *Макиенко М. Г. Специфика временного пространства и в историческом жанре кино // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. 2009. № 6 (32). С. 73–76.*

5. *Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2001. С. 614–621.*

УДК 791.229.4+791.23

Дарина Поликарпова

Санкт-Петербургский государственный университет,

Санкт-Петербург

ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО НЕ СУЩЕСТВУЕТ, НО В КАКОМ СМЫСЛЕ?*

В статье предпринята попытка переосмыслить основания разговора о документальном кино. Несмотря на то, что с середины XX в. большинство кинотеорий стараются избежать четких определений,

* Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта РФФИ № 18-011-00977 «Кластерная культура: исследовательские стратегии и философская аналитика».

постоянно повторяя, что документального кино не существует, имеющих теоретических подходов оказывается недостаточно, чтобы действительно доказать этот тезис, а не просто продемонстрировать сложности, возникающие в попытке классифицировать конкретные фильмы. Предложен взгляд на проблему с позиции «киноглаза» — кино в его автономном режиме, не предполагающем доминирующей позиции человеческих акторов (режиссера, зрителя). Кино перестает пониматься как чье-то высказывание, открывая новые возможности для поиска сущностных характеристик.

Ключевые слова: документальное кино; теория кино; киноглаз; высказывание; постдокументальность.

Darina Polikarpova

*St Petersburg State University,
St Petersburg*

DOCUMENTARY DOES NOT EXIST, BUT IN WHAT SENSE?

The article attempts to rethink the basis of discussion on documentary films. Despite the fact that since the middle of XX century, most film theories have been trying to avoid clear definitions, constantly saying that there is no such thing as documentary films, the existing approaches do not really prove this thesis. It seems, that they just demonstrate viewer's difficulties in trying to classify particular films. After analyzing the development of the theory, the author proposes to change the point of view and to judge the same problem from the position of the "cine-eye," cinema in its autonomous mode, which does not assume the dominant position of human actors (director, viewer). Cinema is no longer understood as someone's statement, opening up new possibilities for searching for essential characteristics.

Keywords: documentary; film-theory; cine-eye; statement; post-documentary.

Исходить из негативного тезиса — это всегда способ облегчить ведение разговора. Отрицание скорее обязывает расчистить территорию, чем наполнить ее чем-то новым. Кроме того, отрицания

циклически, и теория кино, регулярно заявляющая о том, что чего-то не существует, здесь не исключение. Иногда эти заявления на долгое время подрывают до того вполне устойчивые и жизнеспособные способы говорения о кино. Популярная к концу 1950-х гг. «смерть автора» в свое время сделала неактуальной авторскую теорию, которая установилась к тому моменту как одна из основных силами критиков *Cahier du Cinema* и Эндрю Сарриса [1]. «Кино не существует» — заявление, провокативно сделанное Артемом Радеевым [2], — это, по сути, развертывание скрытого тезиса, который и так фундирует теорию кино всех последних десятилетий: неважно, о какой методологической традиции мы говорим (о феноменологии, психоанализе, политической философии, посттеории), зрительский опыт всегда оказывается значимее того, что представлен в фильме. На кино как объект вечно что-то «набрасывается» в борьбе с недостаточностью, с которой всегда сталкивается честное взаимодействие с ним. Наиболее верным и одновременно самым «элементарным» для теории было бы констатировать столкновение с определенной аудиовизуальной данностью и изучать ее становление и существование. Но этой-то сугубо эстетической данности и оказывается всегда недостаточно, если ей не сопутствует уже готовая интерпретативная схема, которая «набрасывается» сверху. Классификации всех сортов, примером которых как раз и является разделение кино на игровое и документальное, — почти школярский, самый ранний и широко доступный тип таких разделений, продолжающий существовать в бытовом словоупотреблении и в академических учебниках теории кино.

Теоретик, подкованный в философии, будет действовать куда более изощренно в этом вопросе. Он рассмеется над заявлениями, что кино бывает игровым и документальным, аргументированно продемонстрирует зыбкость этих различий, ссылаясь на противоречивость понятий «документа» и «истины», слабость позиции автора, скрытую работу идеологии и проч. И тем не менее, опираясь на тексты и продолжая анализировать скорее условия зрительского доступа к кино, чем само кино, он никогда не укажет на верное основание, благодаря которому эти классификации не срабатывают. Все потому, что такой философски ориентированный поклонник Больших Теорий остается на одном поле с составителями учебни-

ков. В конце концов, чем, кроме интеллектуального снобизма, хуже «набрасывание» со стороны простейших бинарных оппозиций, чем сложно выстроенное разложение кино на идеологические коды? Тем более, что сомнения в истинности, во всеобщей обусловленности и непреодолимом релятивизме — это не фундаментальное сомнение в том, может ли вообще кино делиться на игровое и документальное. Это всего лишь констатация сложности наших попыток верно его идентифицировать.

Но документального кино действительно не существует. Как раз потому, что существует кино вне зависимости от того, как его классифицируют. Отдельный вопрос, что под кино в таком случае понимать: просто ли аудиовизуальные потоки на плоском экране или определенную сборку технических операций записи и монтажа, которые по своим законам продуцируют чувственный опыт. В совокупности такой взгляд на кино близок позиции вертовского «киноглаза» — автономного режима существования кино по своим собственным законам. «Киноглаз» вполне может быть изъят из исключительно вертовского контекста и концептуализирован как определенная точка зрения, теоретическая позиция, которая признает за кино автономный статус и пытается пробиться к тому, как оно существует, вне зависимости от того, кто его создал, и того, кто его посмотрел. Наш тезис, таким образом, совпадает с устоявшейся исследовательской позицией: документального кино не существует. Но выводится она на совершенно других основаниях, которые должны не только подорвать надоевшую дистинкцию, но и сместить позицию, с которой ведется любой разговор о кино.

Начнем с того, что условием любых теоретических разговоров о документальном кино является положение, что кино в основе своей — высказывание. Как только мы устанавливаем подобную точку зрения, становится важным, кто является адресантом и адресатом этого высказывания и по каким правилам выстраивается акт коммуникации. Обсуждать фильм как документальный в таком ключе — всегда значит вводить в разговор темы подлинности, нейтральности, адекватности, соответствия. Вопросы, которые никогда не могли бы быть обращены к простому процессу записи. Они становятся актуальны только там, где появляется место интер-

претации и последующим рассуждениям не столько о кино, сколько о событиях, которые были в нем показаны, и о том, насколько адекватно они были переданы на экране. Теория документального кино несколько раз проходила через сильные потрясения, после которых изменялись как критерии, позволяющие оценивать «документальность» фильма, так и отношение к возможности нейтрального высказывания в принципе.

На первом этапе основным критерием «документальности» был статус предкамерных событий. Полагалось, что кино по умолчанию обладает прозрачностью («транспарентностью»), следовательно, если события, заснятые на камеру, не были сыграны актерами по сценарию, фильм мог быть атрибутирован как документальный. В общем виде такой взгляд присущ большинству авторов ранней теории кино — Зигфриду Кракауэру, Андре Базену, Джону Гирсону, «синема-верите» — и выражается как нечто очевидное. Проблематизируется лишь статус самих событий, а потому и сомнения в подлинности и объективности могут возникнуть только на этом уровне, если со стороны автора высказывания будет иметь место сознательная подтасовка. Например, в этом обвинялся Р. Флаэрти, которому справедливо вменяли постановочность многих сцен фильма «Нанук с Севера» [3, с. 63]. Следовательно, на этом этапе можно выявить четкий критерий, позволяющий говорить о документальном кино, отличая его от игрового, — подлинность, непостановочность предкамерных событий.

Примерно с 1960-х гг. — времени проникновения больших философских нарративов в теорию кино — в разговоре о документальности происходит резкое смещение: проблематизируются уже не предкамерные события, а их кинематографическое воплощение. Кино, рассматриваемое как форма высказывания, обвиняется в принципиальной невозможности адекватно соотноситься с предкамерными событиями, попадая в плен идеологии и дискурсов — безличных структур, которые всегда заранее структурируют любое высказывание. Кино непрозрачно, оно является репрезентацией, а документальное кино — «модусом репрезентации» (Билл Николс), куда всегда закрадывается нечто, искривляющее корреляцию между реальностью и ее экранным воплощением. Кино в этом случае

полностью пассивируется, отдается влиянию языка, идеологии, бессознательного (в зависимости от выбранной теоретиком методологии). Истине вообще отказывается в существовании, обличается наивный догматизм режиссеров и теоретиков, искренне верящих в то, что они сняли события так, как они есть. В этом случае «документальность» Флаэрти, например, критиковали бы с совсем другой точки зрения: не искали бы постановочность в отдельных сценах, а скорее обличали обусловленность взгляда, пользуясь концептуальным аппаратом постколониальных исследований. Такая позиция по поводу кино получила безусловное господство в период существования Больших Теорий, а конкретно в отношении проблемы кинодокументальности ярче всего проявилась в текстах Билла Николса [4; 5; 6]. Зритель в такой ситуации должен оставаться подозрительным ко всему: он прекрасно знает, что и режиссер, и фильм, и он сам находятся в плену идеологии, перед которым все заявления о честности оказываются несостоятельными. На этом этапе сущностное отличие документального кино (статус предкамерных событий) не оспаривается, но совершенно лишается веса, поскольку косвенная репрезентация, в которую превращаются события, ставится в зависимость от более широких понятий. Заметим, что никаких дискуссий о кино не возникает: изменения затрагивают лишь наше доверие к возможности производить истину, где кино — только частный случай более масштабной проблемы.

После полной девальвации документальности на третьем этапе вновь начинают реабилитироваться разговоры о старых категориях. Происходит это, правда, в необычной манере: вместо того, чтобы вновь переопределить документальное и игровое кино, исходя из их различий, теория кино проскакивает мимо этого этапа, акцентируя внимание на способах их смешения. От второго этапа остается скепсис в отношении возможности высказывания быть нейтральным и объективным. Как следствие, документальность или, как это будет названо, постдокументальность также перестает с ними связываться, а высказывание обретает силу в предельной субъективности и попытке передать подлинность индивидуального опыта-переживания. В англо-американской теоретической среде апологетом нового взгляда можно назвать Майкла Ренова [7].

В русскоязычной теории документалистики подобная позиция прочно закрепилась благодаря книге «Постдок» Зары Абдуллаевой [3] и школе документального кино Марины Разбежкиной, культивирующей данный принцип на практике. Режиссер сознательно отказывается от позиции нейтральности, не отрицая при этом своей принадлежности к документалистике. У документального кино появляются другие атрибуты, которые концептуализируются в качестве определенного стиля, активно проникающего и в игровое кино: «Чистая киногения, длинные планы, повседневность, становящаяся хроникой» [3, с. 86]. Стиль оказывается хорошей попыткой наконец-то создать для документального кино новое сущностное определение — вменить ему определенный набор способов обрабатывать материал при съемке, раз уж статусу предкамерных событий больше не доверяют. Но и этот ход оказывается несостоятельным: подобный стиль приписывается документальному кино постфактум, полностью игнорируя тот факт, что фильмы, атрибутируемые как документальные (Вертов, Флаэрти, Грирсон, Руш, Дженкинс), вовсе не имеют общего стиля. Критерии статуса предкамерных событий и стиля не пересекаются друг с другом, и документальное кино продолжает оставаться искусственным конструктом с шатким и противоречивым основанием. Но несмотря на это, а также на то, что современная теория постоянно рассматривает диффузию игрового и документального, эти категории продолжают жить. И если их жизнеспособность и ставится под сомнение, то лишь с точки зрения зрителя, который вновь остается в замешательстве — только проблема уже не в фундаментальном недоверии, а в том, что документальное и игровое кино настолько сложно отличить друг от друга, что атрибутировать конкретный фильм оказывается невозможной задачей.

Итак, линия движения теории документального кино вычерчивается следующим образом: от сведения документальности к статусу предкамерных событий через фундаментальное недоверие документальности как нейтральности в сторону реабилитации документальности как свидетельства личного опыта и набора стилистических черт. Несмотря на разницу в выводах, во всех этих случаях (кроме ситуации со стилем, несостоятельность которой мы

обсудили выше) проблематизация документальности имеет общие черты: она, документальность, отыскивается за пределами фильма и обретает смысл только для того, кто его создает (производит высказывание), и того, кто о нем судит. По сути, в теории вопрос о документальности встает лишь на этапе интерпретации и следует из зрительской осведомленности о чем-то внешнем — об истории создания и честности режиссера в отношении материала, о современных философских тенденциях, призывающих не верить в искренность любого высказывания или, наоборот, прислушаться к нему внимательнее, потому что теперь пришло время частных историй, через которые только и является истина. Удивительным образом замалчивается то, что на место кино во всех подобных изысканиях встает все что угодно. Что такие обсуждения нерелевантности понятия «документальность» с тем же успехом применимы и к театру, и к литературе, и вообще к любой человеческой деятельности. Делать выводы о самом кино, основываясь лишь на противоречиях в наших суждениях, значит редуцировать его к интенциям режиссера и проблемам зрительского восприятия, полностью отказывая кино в специфике, снова и снова проговаривая не проблемы кино, а проблемы нашего доступа к нему.

Вырваться из этого хождения по кругу и отказаться от постановки ненужных вопросов можно только в том случае, если получится наконец-то отойти от точки зрения зрителя и рассмотреть не те отношения, в которые он вступает с фильмом как сообщением (правдивым или ложным), а отношения самого кино и мира, с которым оно имеет дело в процессе съемки, ничего не зная о сценарии, актерах, режиссерской позиции и статусе документа.

Назовем этот второй подход точкой зрения киноглаза — точкой зрения самого кино, исходя из которой, можно привести совсем другие аргументы в дискуссиях об отсутствии различия между документальным и игровым. Забудем, что существует режиссер со своим видением ситуации, этическими константами и идеями. Оператора сведем до части механизма, которая ответственна за то, чтобы поддерживать аппарат. А зрителя вовсе исключим, как будто бы то, что снимается, не должно быть никому далее показано. Заблокируем, таким образом, любые поползновения в область

интеллектуализации и попытки преждевременно наделить снятое значениями. Что нам останется?

Киноглаз, ведущий процесс записи и ничего не знающий о статусе событий, которые перед ним происходят, но видящий и фиксирующий каждую деталь. В этом смысле кино по умолчанию прозрачно, камера находится в незаинтересованном положении. Фиксация производится лишь в моменты записи, которые затем соплагаются друг с другом на монтажном столе, образуя нечто новое — самостоятельную реальность, существующую по своим законам, а не репродукцию той, которая разворачивалась перед камерой также самостоятельно, независимо от того, кто ее фиксировал. Кино не знает, каковы психологические отношения между объектами А и Б перед камерой, но оно способно фиксировать их чувственное взаимодействие. Кино не знает, какой ассоциативный ряд может спровоцировать восход солнца, но оно необычайно чувствительно к изменениям света. Кино не может знать, какому водоему принадлежит вода, которая заснята, но оно точно не обманет в том, в каком ритме эта вода движется. То, что кино способно фиксировать, это связи чувственного порядка — движение как таковое, ритм этого движения, расположение линий на плоскости. В этом смысле можно сказать, что оно отвечает требованиям документальности, свидетельствуя о чувственных данностях. Но пространственно-временной синтез, который кино осуществляет, не имеет референта в той реальности, что существует перед камерой. Мы знаем: лампа, находящаяся за головой человека на переднем плане, на экране начнет расти из его головы. Статус самих объектов кино также неизвестен. Отсюда и различные разговоры о равенстве, например, вещей — неодушевленных объектов, захваченных кадром, и людей-персонажей, действующих в нем. Если мы начнем мыслить эти пространственно-временные законы как реальные и независимые, то можем опустить вопрос о том, документальное или игровое кино перед нами: то, что видим (и знаем) мы в жизни, кино в любом случае увидит иначе. Хороший пример здесь — «Тарис, король воды», фильм Жана Виго, который традиционно атрибутируется как документальный. Если рассматривать лишь чувственный порядок, этот фильм — фиксация движения во взаимодействии

тела и воды. Зритель заключает что-то о документальности фильма лишь на основании информации, что Тарис — профессиональный пловец. Но представим, что неожиданно историки кино выясняют, что никакого Тариса не было, а Виго нанял актера и все разыграл. Для зрителя фильм сразу перешел бы в статус игрового. Но что бы в нем изменилось? Ровным счетом ничего.

Возможность разделения между документальным и игровым существует лишь в нашем восприятии, еще и сжатом со всех сторон строгими условиями. Одно из таких строгих условий — членение кино на фильмы. Такая установка опять же тесно связана с представлением о послании и высказывании, которое должно иметь начало и завершение. Но разве не существует кино с равным успехом и во фрагментах, без искусственных рамок начала и конца? Киноглаз реабилитирует фрагмент, лишая его статуса неполноценности, в связи с чем вопросы о документальном и игровом также снимаются. Еще раз посмотрим «Тариса», включив две минуты из середины, и, понаблюдав за движениями воды, убедимся, что в отсутствие целого фильма вопрос о документальном и игровом оказывается нерелевантным.

Наконец, есть еще один момент другого характера. Защитить документальное кино можно еще и апеллируя к теории, которая от лица режиссеров сама настаивает на том, что документальное кино существует и, более того, разительно отличается от игрового. Но наше подозрение заключается в том, что на самом деле многие теоретики-документалисты выступали против игрового кино с точки зрения некоей избыточности, которую считали для кино попросту лишней. Заметим: не для документального кино против игрового, а для кино вообще. Движение за документальное кино против игрового в этом случае совпадет с так называемым движением за «чистое кино», которое всегда делает акцент на разном, но воспроизводит один и тот же ход: кино задействует минимальный набор элементов, а все, что кроме — излишество. В случае документалистики речь идет, конечно, в первую очередь об актерах и сценарии. Показательна и наиболее очевидна в этом смысле полемика Д. Вертова с С. Эйзенштейном, где первый указывает на формальное сходство их фильмов (монтажные прие-

мы, постановка кадра), но сокрушается по поводу того, как много «ненужного» есть в фильмах Эйзенштейна. «Золотом был покрыт каждый метр соглашательской „Стачки“. Эксцентрическая художественная драма в грубых штанах КиноПравды — вот „Стачка“. Эйзенштейн не перешагнул через Вертова. Он шагнул навстречу Вертову из своей театральной клетки — но недошагнул, так и остался в положении „нашим и вашим“. Эйзенштейн исхалтурил метод Вертова в приемлемую для художественной драмы и обывателя форму» [8, с. 114]. Это не столько апология документального кино, сколько защита киночистоты, снимающая разговор о потребности в таком различии. Когда документальное и игровое кино могут выглядеть одинаково, но в статусе ненужного оказываются актеры и сценарная срежиссированность, то выходит, что документальное кино — очищенная версия игрового.

Итак, что же останется, если убрать человеческий фактор, который считывает сообщение? Останется кино как функционирующий аппарат записи и организации (монтажа) — классический киноглаз. Кино, лишённое сознания, может взаимодействовать с окружающим миром только на уровне чувственности. Самому аппарату безразлично, что фиксировать, он незаинтересованно фиксирует все, что попадает в поле его зрения и слуха, он не знает, выстроено это заранее или нет, он не знает разницы между документальным и игровым на уровне материала. А то, что он из этого материала собирает — это не правдоподобный дубликат реальности, а спродуцированная, сгенерированная по своим законам реальность. В этом смысле между фильмами, которые принято называть игровыми или документальными, куда меньше различий по сравнению с общим, которое у них есть. Все различия появляются в нашем восприятии, если мы выходим на уровень интерпретации, предполагающий считывание сообщения и знание контекста. Вопрос о документальности, таким образом, это не вопрос видения, а вопрос рефлексии над увиденным. И хотя документального кино — раз уж нет критерия ни в стиле, ни в доверии или недоверии предкамерным событиям, ни в авторской интенции — по общему согласию не существует, ничто не мешает обсуждать это как проблему, помня при этом, что мы все еще продолжаем говорить лишь о собственной неуверен-

ности, в то время как кино продолжает спокойно существовать, а теория — ходить вокруг него без надежды задать наконец-то правильные вопросы.

1. *Sarris A.* The American cinema: directors and directions. Da Capo Press, 1996. 392 p.

2. *Радеев А.* Кино не существует // Первый российский эстетический конгресс. Санкт-Петербург, 17–19 октября 2018 : тез. докл. СПб., 2018. С. 414–415.

3. *Абдуллаева З.* Постдок : Игровое/неигровое. М., 2011. 480 с.

4. *Nichols B.* Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary. Indiana Univ. Press, 1992. 336 p.

5. *Nichols B.* Ideology and the Image. Indiana Univ. Press, 1981. 334 p.

6. *Nichols B.* Introduction to Documentary. 3d ed. Indiana Univ. Press, 2017. 328 p.

7. *Renov M.* Subject of Documentary. Univ. of Minnesota Press, 2004. 312 p.

8. *Вертов Д.* Из наследия : в 2 т. / сост. Д. В. Кружкова. М., 2008. Т. 2. 641 с.

УДК 791.229.2(4)+791.31:140

Алина Темлякова

*Уральский федеральный университет,
Екатеринбург*

ВРЕМЯ И ПАМЯТЬ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО*

Приведен анализ фильма “Флэшбэк” одного из крупнейших режиссеров неигрового кино Герца Франка (1926–2013) с использованием методологии Жюль Делёза. Цель исследования — выявление специфики выстраивания киноповествования режиссером и уяснение смысла фильма, с одной стороны, являющегося самостоятельным ху-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-311-00235.